

### **Булгаков и Достоевский: к вопросу о художественной преемственности**

В документальных источниках и мемуарах в контексте темы булгаковских предпочтений в области русской классической литературы доминируют несколько ключевых имен: Гоголь, Толстой, Салтыков-Щедрин. В. Я. Лакшин полагает, что смолоду не менее любим был Чехов [22, с. 14]. В любом варианте на первом месте остается Гоголь: «Для него Гоголь такая же родина, как Киев, та же земля, из которой вырастает его дарование», — писала А. Берзер [3, с. 265]. И свидетельство тому не только творчество, но и письма Булгакова, в которых Гоголь возникает естественно и органично — и как творческий ориентир, и как одна из важнейших жизненных опор. Реже, но встречаются в письмах отсылки к Чехову, Щедрину, в грустном контексте необходимости заниматься инсценировками чужих сочинений упоминаются Островский, Тургенев, Лесков, но Достоевского — нет.

В воспоминаниях о Булгакове Достоевский возникает попутно, в неопределенном, не проясняющем личный характер отношения Булгакова к великому предшественнику контексте. Обозначая круг чтения брата, Н. А. Булгакова-Земская, в частности, свидетельствует: «Достоевского мы читали все, даже бабушка...» [19, с. 57–58]. Закономерно предположить, что любознательность «не очень образованной» немолодой женщины [27, с. 35] относительно Достоевского была спровоцирована разговорами и оценками внуков. Есть в заметках Н. А. Булгаковой-Земской чрезвычайно любопытные строки, позволяющие предположить, что юный Булгаков нес в себе (похоже, сознательно культивировал) черты героя Достоевского, а сестра, в свою очередь, воспринимала его сквозь призму соответствующего литературного типа. В дневнике 1912 г. читаем: «он бесконечный теоретик»; у него «есть вера в свою правоту или желание этой веры, а отсюда невозможность или нежелание понять окончательно другого и отнестись терпимо к его мнению. Необузданная сатанинская гордость, развивавшаяся в мыслях все в одном направлении за папиросой у себя в углу, за односторонним подбором книг, гордость, поднимаемая сознанием собственной недюжинности, отвращением

к обычному строю жизни — мещанскому и отсюда “права на эгоизм” и вместе рядом такая привязанность к жизненному комфорту, любовь, сознательная и оправданная самим...» [19, с. 70–71]. Перед нами очень точное, причем не только по существу, но и лексически узнаваемое описание человеческого типа, воплощенного в Раскольникове и Иване Карамазове, хотя прямых отсылок нет.

Когда через годы лишений и скитаний Булгаков самоопределяется как писатель, нравственной опорой и эстетическим эталоном для него служит Лев Толстой. Современники запомнят и донесут до нас принципиально важные слова: «После Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого» [27, с. 221]. В письме к правительству 1930 г. Булгаков демонстративно подчеркивает, что «изображение интеллигентско-дворянской семьи» выполнено им «в традициях “Войны и мира”» [6, с. 175].

О Достоевском такого рода упоминаний нет, Достоевский пребывает в тени литературных интересов и пристрастий Булгакова. У Чудаковой находим информацию о том, что в начале октября 1921 г. на заседании московского отделения Вольной философской ассоциации Булгаков слушал лекцию о Достоевском Андрея Белого. Однако, по свидетельству П. Н. Зайцева, «Булгаков не принимал Белого», называл его «лгуном», «актером», и даже любимый обоими Гоголь их не сблизил, а, напротив, окончательно развел [27, с. 159, 295]; вряд ли объединил и Достоевский, о чем косвенно свидетельствует «эпитафия» на смерть Белого, воспроизведенная Е. С. Булгаковой: «Всю жизнь, прости господи, писал дикую ломаную чепуху...» [Там же, с. 516].

В то же время творческая и одновременно провокативная связь между Булгаковым и Достоевским намечена в истории, которую Е. С. Булгакова поведала Чудаковой (разумеется, со слов мужа, ибо сама этого слышать не могла): якобы Л. Е. Белозерская сетования мужа на то, что ему мешают работать ее бесконечные телефонные разговоры с подругами, парировала репликой: «Ничего, ты не Достоевский!» Опираясь на другие данные, Чудакова приходит к выводу: «...похоже, что жизнь в доме на Пироговской и правда шла под знаком слов: “Ты не Достоевский!”» [Там же, с. 476–477]. Как замечает А. Варламов, «всё это доподлинно неизвестно» [9], однако следует признать, что мифологическая правда о непризнанном, неопознанном гении в этой истории есть, и художественная апелляция Булгакова к Достоевскому в закатном романе может быть прочитана в том числе как ответ на вызов, брошенный этой то ли

действительно произнесенной, то ли мифорожденной, но аккумулирующей реальную обиду знаменательной фразой.

Опять-таки со слов Е. С. Булгаковой известно, что в ее письмо к Е. А. Шиловскому с просьбой о разводе Булгаков вписал фразу: «Дорогой Евгений Александрович, пройдите мимо нашего счастья...» [27, с. 488], в которой без труда угадывается отсылка к знаменитой формуле князя Мышкина: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» [16, с. 433].

В дневнике Е. С. Булгаковой от 7 апреля 1935 г. читаем: «Купил М. А. переписку Чайковского с Мекк и материалы Достоевского» [8, с. 90]. Чудакова, в воспроизведении которой фраза цитируется неточно («Купила ему...»), комментирует: «По-видимому, сб. “Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования”, вышедший в 1935 г.» [27, с. 559]. Указанный том содержит подготовительные материалы к романам «Братья Карамазовы» и «Бесы» с комментариями А. Долинина и Б. Томашевского, а также письма А. Н. Плещеева и М. М. Достоевского к Достоевскому. С учетом того обстоятельства, что Булгаков в это время работает над «Мастером и Маргаритой», обращают на себя внимания слова из «Предисловия», объясняющие характер предлагаемых черновиков «Братьев Карамазовых»: «Не предыстория окажется в центре внимания и интересов читателя и исследователя наших текстов, не *психология* творчества, не “интимное общение с художником”, а *творческий его метод*, его *принципы*: основные принципы собирания частей, созидания целого из разрозненных элементов, органически сцепляемых нитями, главным образом, идеологического порядка» [13, с. 1–2]. Художника, пребывающего в процессе строительства собственной многосоставной романной вселенной, именно *творческий метод*, *принципы собирания частей* должны были заинтересовать более всего — однако эпистолярных, дневниковых или мемуарных следов изучения этих материалов опять-таки нет, в то время как в аналогичном случае статья о фантастике Гофмана читается именно таким «субъективным» образом и резюмируется знаменательным признанием: «Я прав в “Мастере и Маргарите”!» [6, с. 456].

Приходится констатировать, что интерес к Достоевскому не лежал на поверхности булгаковской литературной и личной жизни и не оформился в прямые высказывания.

В булгаковедении связь Достоевский — Булгаков подается как самоочевидная, однако нередко самоочевидность оборачивается бездоказательностью, декларативностью и натяжками. Так, с точки зрения А. Гапоненкова, для Булгакова «Достоевский был в первую очередь

автором определенной концепции русского характера, пророческой книги “Бесы” в предчувствии трагического разворота событий русской истории» [12, с. 9] — однако, судя по «Белой гвардии», у Булгакова была противоположная концепция русского характера и другое понимание русской истории. А. Зеркалов в исследовании об этике Булгакова объявляет Достоевского его учителем: «А кто поверит, что мой учитель — Гоголь?» [6, с. 206] — словно предчувствовал подобные «вольности» Булгаков. В то же время в целом ряде исследований Булгакову категорически отказано в праве считаться «продолжателем *той же* духовной традиции» [11], к которой принадлежал Достоевский (см. работы М. Дунаева, Н. Гаврюшина, А. Кураева).

Собственно эстетическое сопоставление творчества Булгакова и Достоевского осуществляется, как правило, в рамках интертекстуального, мифопоэтического и жанрово-тематического подходов. «Мениппейная» природа творчества Булгакова, о которой писали А. З. Вулис, В. Немцев и др., естественным образом позволяет перебросить мост от Булгакова к Достоевскому. Р. Клейман, в частности, показала мениппейный характер повести «Собачье сердце» и обнаружила черты Смердякова в образе Шарикова [21, с. 223–230]. Позже и, по-видимому, независимо от нее к этому сопоставлению обратился А. Жолковский [18, с. 568–580]. Детальной разработкой мотивов и образов Достоевского в творчестве Булгакова занимался М. Йованович, сделавший немало интересных наблюдений, однако следует заметить, что нередко он (как и другие сторонники интертекстуального подхода) обнаруживает у Булгакова заимствования и «переименования мотивной структуры» [Там же, с. 11] романов Достоевского там, где переключка возникает объективно и обусловлена не целенаправленной и однонаправленной, а общекультурной связью и ориентацией на однотипный жизненный материал. В этом плане представляется методологически важным высказывание Ю. Смирнова: «Обостренное чувство архетипа, присущее Булгакову, позволяло ему моделировать события так, что нынешние исследователи находят десятки литературных источников и реминисценций с совпадением в штрихах и деталях — тогда как в подавляющем большинстве случаев это всего лишь обращение к генетическим корням европейской культуры» [25, с. 145].

В современном достоевковедении булгаковская линия наследования Достоевскому нередко опять-таки подается с натяжками (так, О. Юрьева усматривает традиции Достоевского в изображении семьи Турбиных [28, с. 538–535]), иногда рассматривается по ведомству профанации, а то и вообще игнорируется: показательный в этом плане

факт — в коллективной монографии «Достоевский и XX век» (М., 2007) тема «Достоевский — Булгаков» в качестве отдельного исследования не представлена, между тем как Булгаков — из числа самых несомненных активных *идеологических оппонентов и эстетических преемников* Достоевского в литературе XX в.

Внешние рамки линии «Булгаков — Достоевский» можно обозначить знаковыми цитатами из первого и последнего романов Булгакова. Негативистский пафос высказываний героя «Белой гвардии» про «мужичков-богоносцев достоевских» и авторской ремарки оттуда же про «недочитанного Достоевского», валяющегося на полу у постели Алексея Турбина, во взаимодействии с ерническим и одновременно принципиальным, программным заявлением героя «Мастера и Маргариты» «Достоевский бессмертен!» образуют поле смыслового и эстетического напряжения, сквозь которое пролегают художественные стратегии Булгакова, его путь романиста от преемственности относительно Толстого к преемственности относительно Достоевского.

Идеологически Булгаков в «Белой гвардии» не просто отмежевывается от Достоевского, но вступает с ним в прямую полемику, предъявляет Достоевскому счет за главное его упование — на «богоносность» русского народа, на спасительную силу народной религиозности, мудрости и нравственности. Впрочем, похожий счет предъявляется и Толстому: «святой землепашец, сеятель и хранитель» [4, с. 40], выпестованный в недрах литературы XIX в., подан в «Белой гвардии» в трагико-ироническом освещении и предстает в пророческом сне Алексея Турбина одичавшим мужичонкой, вооруженным «великой дубиной» — той самой, толстовской, «без которой не обходится никакое начинание на Руси» [Там же, с. 87] и которая в ситуации гражданской войны оборачивается орудием слепой мести, бессмысленного насилия, самоубийственного погрома. В этом романе развенчивается интеллигентский миф о народе, созданию которого в немалой степени способствовали Достоевский и Толстой. При этом автору «Войны и мира» воздается дань уважения от лица хлебнувшего лиха и столкнувшегося с «богоносцами» во враждебном противостоянии «белогвардейца»: «Вот, действительно, книга. До самого конца прочитал — и с удовольствием. А почему? Потому что писал не обормот какой-нибудь, а артиллерийский офицер» [Там же, с. 215], — наивно резюмирует свои читательские впечатления Мышлаевский. Не имея объективной возможности опереться на историческую концепцию Толстого («мысль народная» утоплена во «всероссийской пугачевщине»), Булгаков видит для себя и для своих героев единственную

опору в «мысли семейной», т. е. в той системе нравственных, культурных ценностей, которые были укоренены в жизни изображенной Толстым «интеллигентско-дворянской семьи» и которые диктовали соответствующее общественное поведение — предопределяли «дорогу чести» на извилинах путей истории.

В то время как с Толстым в «Белой гвардии» идет активный, напряженный и многогранный диалог, Достоевский выступает здесь в качестве одного из идеологических первоисточников и символов хаоса, в который ввергнут окружающий героев мир и которому стоически сопротивляется Дом Турбиных. Дочитанному, жизненно необходимому, одобренному Толстому демонстративно противопоставлен «недочитанный», ненужный, отвергнутый Достоевский: «Валяется на полу у постели Алексея недочитанный Достоевский, и глумятся “Бесы” отчаянными словами» [4, с. 78]. Предсказанная в «Бесах» смута, ставшая явью жизни Турбиных, в реальности своей не стыковалась с тем спасительным сценарием, на который уповал Достоевский, с его «концепцией национального характера» (А. Гапоненков), с теми духовными ресурсами, в которых он видел источник национального самоутверждения. Не «богоносность», а «страшные черты» народа, которые «задолго до революции вызывали глубочайшие страдания» [6, с. 175] еще одного булгаковского учителя — Салтыкова-Щедрина, увидел Булгаков во время революции и Гражданской войны, и именно поэтому *отвергнуты* «Бесы».

В отличие от многих сегодняшних толкователей Достоевского, однозначно апологетически опирающихся на его идеологемы, точно такой же счет писателю предъявляли и другие свидетели русской смуты — В. Розанов, И. Бунин. За несколько лет до появления «Белой гвардии», в 1918 г., в Киеве, где в это время находился и напивался материалом для своего первого романа писатель М. Булгаков, философ С. Булгаков опубликовал *современные диалоги* «На пиру богов», где предъявлены те *pro* и *contra*, во власти которых находились многие свидетели и участники революционных потрясений из числа так называемой мыслящей интеллигенции. Герои «Современных диалогов» говорят о том же, а нередко в тех же самых выражениях, что и герои «Белой гвардии», — в частности, о недавнем поклонении «народу-богоносцу», который, с точки зрения одного из собеседников, на поверку оказался даже не богоборцем («это было бы лишь отрицательным самосвидетельством его религиозного духа»), а «хамом и скотом», и о создателе этого рухнувшего на глазах мифа — Достоевском, который, в противовес Толстому, не сочинявшему «мессианизмов», «был, действительно, для России роковой

человек». Как выражается один из участников полемики, «нам до сих пор еще приходится продираться чрез туман, напущенный Достоевским, это он богоносца-то сочинил» [7, с. 258–259]. Вот этот идеологический туман во многом и развеивала «Белая гвардия» (см. подробно: [24]).

Полемика с Достоевским в первом романе Булгакова имела и другие содержательные и эстетические аспекты. Вопреки Достоевскому, еще в 70-е гг. XIX в. писавшему о том, что мир дворянской интеллигентской семьи с ее «законченными формами чести и долга» оказался «миражом», вытесненным «случайным семейством» [17, с. 453–455], Булгаков изображает этот «мираж» живым, здравствующим и героически противостоящим разбушевавшемуся хаосу. Через голову Достоевского Булгаков апеллирует к Толстому и – еще далее хронологически — к Пушкину (традиции «Капитанской дочки» в «Белой гвардии» не менее очевидны, чем традиции «Войны и мира»), и при этом пишет не в «историческом роде» (с точки зрения Достоевского, это единственная художественная ниша существования канувшего в Лету дворянского мира), а в жгуче современном, по-достоевски одержимый «тоской по текущему», но еще более тоской по уходящей натуре — вот теперь действительно навсегда уходящей в историю дворянской интеллигенции. Будучи не в силах остановить катастрофу, Булгаков создает художественное свидетельство о ней, роман-реквием, всей структурой которого утверждает неотменимую и ничем не заменимую значимость наследственных культурных ценностей, прежде всего «мысли семейной».

На субъектном (повествовательном) уровне «Белой гвардии» бушует кажущееся бесконтрольным, всепоглощающим многоголосие, которое не одного исследователя вводило в искушение зачислить этот роман по ведомству полифонизма и тем самым эстетически возвести к художественной системе Достоевского в интерпретации М. Бахтина. Однако многоголосая стихия «Белой гвардии», важнейшей составляющей которой выступают литературные голоса, с одной стороны, отражает самый дух и шум времени, пресловутую «музыку революции», а с другой — оправлена у Булгакова в жесткую «монологическую» раму, причем «монологизм» здесь одновременно эстетический и этический, ибо выступает формой и способом сопротивления хаосу, в который грозит выродиться бесконтрольно разгуливающаяся «полифония».

В этом смысле принципиально наглядна иерархическая организация художественного пространства романа: повествование движется от Дома Турбиных — к Городу, от него — в «страшную страну Украину» и — мысленно — к дальнему «полюсу холода» и источнику угрозы

Москве, а далее «с грешной и окровавленной и снежной земли» — в беспредельность, сулящую избавление от мук; но как бы ни расширялось и ни трансформировалось пульсирующее романное пространство, первоисточником его, центром, ценностным ориентиром, неизменной точкой притяжения и возврата остается Дом. По логике романа Булгакова, до тех пор, пока «сильно и весело» горят турбинские окна, пока за кремовыми шторами Дома продолжается такая уязвимая и в то же время глубоко укорененная *нормальная* частная жизнь, — до тех пор есть шанс на спасение и у Города, и у страны, и у мира в целом. По этой же самой логике, писателем Булгаковым, поэтизировавшим и увековечивавшим частную жизнь частного человека, именно в качестве антагониста востребован, можно даже сказать, призван к суду писатель Достоевский, который презрительно третировал норму, предпочитая ей «колебание мировых струн» и головокружительные полеты между «безднами», неизбежно чреватые свержением в пропасть, в которую и рухнула на глазах у Булгакова Россия *с глумящимися* «Бесами» в руках.

В наступившей после этой катастрофы жизни — жизни «после смерти» — нужно было искать новые формы и способы существования и самовыражения, нужно было художественно осознать и обжить случившуюся *бездомность*, тотальную *ненормальность*, художественно приручить и преодолеть победившую *бесовщину*. Из этих усилий, параллельно легитимной литературно-театральной деятельности в рамках заданных обстоятельств и вопреки им, на пути, проложенном «Собачьим сердцем» (написанным вместо второго романа и художественно запечатлевшим эстетический поворот от «эпического рода» в духе Л. Толстого<sup>1</sup> к *карнавальному типу повествования*), рождается роман «Мастер и Маргарита».

Одну из принципиальных для понимания «Мастера и Маргариты» художественно-стратегических развилок между Толстым и Достоевским определил И. Волгин: в отличие от Толстого, который «не терпит двусмысленностей, недоговоренностей, намеков, умолчаний» и передает «немедленной художественной огласке» всё, что знает о своих героях, Достоевский «почти никогда не дает происходящему немедленной авторской интерпретации»; в его прозе «действует система *повествовательных намеков*», оставляющих «некоторый простор для читательской догадки» [10, с. 190–192].

---

<sup>1</sup> Запись в дневнике Л. Толстого от 3 января 1863 г., в процессе работы над романом «Война и мир»: «Эпический род мне становится один естествен» [26, с. 48].



В созданном Булгаковым мире превращений, взаимоотражений, невероятных событий, обросших фантастическими и нелепыми слухами и изложенных с лукавой иронией, остается не «некоторый», а весьма большой «простор для читательской догадки», для обещанных в самом романе «сюрпризов» — неожиданных прочтений и интерпретаций. Булгаков, вслед за Достоевским, не только не расставляет все точки над *i*, но намеренно «запутывает», искушает читателя, испытывает его на способность не просто понимания — сотворчества. И если у Достоевского грань между «былью» и «небылью» хотя и лишена привычной четкости, но все-таки достаточно ощутима (Раскольников в момент пробуждения не уверен в существовании Свидригайлова, Иван Карамазов убеждает себя в существовании черта, но для читателя здесь нет сомнений), то в «Мастере и Маргарите» реальность и вымысел, быль и небыль так тесно переплетены, взаимосвязаны, взаимопроникновенны, что отделить их друг от друга, расчлнить, различить бывает чрезвычайно трудно, а то и просто невозможно.

«Этого не может быть!» — восклицает в смятении не привыкший к «необыкновенным явлениям» Берлиоз при виде соткавшегося из воздуха «прозрачного гражданина престранного вида». «Но это, увы, было», — не без издевки сокрушается рассказчик [5, с. 335], и действительно, «необыкновенное» становится явью, а обыденное, привычное — фантомом; сочиненное, выдуманное, порожденное творческой фантазией — воплощается, оживает, в то время как живое, реально существующее, но лишненное творческого, созидательного начала опредмечивается и мертвеет.

На меняющихся местах, переходящих друг в друга «было» — «не было» построен весь роман, и отнюдь не случайно именно в таком контексте возникает разговор о Достоевском: «...чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? <...> Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было!» [Там же, с. 680]. Это заявление Коровьева суровая гражданка, охраняющая вход в писательский ресторан, «как-то не очень уверенно» парирует провоцирующей фразой «Достоевский умер», в ответ на которую и звучит на первый взгляд стандартное, в контексте эпизода пародийно-ироническое, но по сути своей абсолютно серьезное, принципиальное для романа и программное для жизни и творчества Булгакова утверждение: «— Протестую! — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен!» [Там же]. В системе булгаковских координат *Достоевский бессмертен* так же несомненно, как то, что *Иисус существовал*, ибо

подлинная жизнь, по логике романа «Мастер и Маргарита», — это жизнь духа, творческое дерзание, преображение действительности, осуществление извечной тоски-мечты художника «несбывшееся воплотить».

Здесь Булгаков несомненно выступает в русле тех идей, которые сформулировала русская философия Серебряного века, в частности Н. Бердяев, писавший, что подлинное искусство — это «искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту, как сущее», «в теургии слово становится плотью» [2, с. 241]. Именно такое «теургическое действо», «мистический» акт воплощения слова («я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ», — настаивал Булгаков [6, с. 175]) разворачивается в «Мастере и Маргарите».

И главное романное событие — это и есть событие *преображения*: превращения *литературного подденика* (каковым не мог не чувствовать себя в повседневности сам автор романа) — в художника, *мастера*, причем преобразование, свершившееся втайне от чужих глаз, так что для многих оно оставалось (и по сей день остается) непонятым, неоцененным.

Не останавливаясь на тех очевидных особенностях романа Булгакова, которые стали основанием для жанровой идентификации его как «мениппеи», обратимся к ключевым, с нашей точки зрения, аспектам художественного мира «Мастера и Маргариты», обнаруживающим «карнавалый» характер романа и обнажающим его генетическую связь с творчеством Достоевского.

Прежде всего, речь идет о главном герое, центре художественного мира романа, каковым, по нашему убеждению, является Иван Бездомный — но не в качестве ученика мастера (П. Палиевский), а в качестве самого этого таинственного, безымянного мастера, «вылупившегося» из-под неприглядной оболочки пролетарского поэта. Изначально наделенный «изобразительной силой таланта» и именно по этой причине не удовлетворивший своей антирелигиозной поэмой редактора, потрясенный происшествием на Патриарших, соблазненный дьяволом, перемещенный из «нормального» мира «второй свежести» в спасительное пространство сумасшедшего дома, Иван *Бездомный* обретает *дом* — единственное в этих условиях место, где он мог свободно «бредить» Понтием Пилатом, т. е. предаваться своим фантазиям, неосторожно разбуженным редакторским заказом, и одновременно вымечтать нового самого себя — романтического мастера.

«Незавершимость человека и его несовпадение с самим собой» [1, с. 156] — эти принципиально важные черты «мениппейного» героя в образе Ивана Бездомного доведены до своего логического завершения.

Перед нами «голый» человек — Иванушка, не помнящий своего родства. О нем с гораздо большим основанием, чем о герое Достоевского, можно сказать, что у него «нет биографии» [1, с. 40]: нет семьи, нет дома, нет прошлого, нет воспоминаний — есть некая социальная функция, от которой он сам добровольно и охотно отрекается, лишаясь последнего «овнешняющего, заочного определения» [Там же, с. 78]. Он в большей степени, чем герои Достоевского, «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты» [Там же, с. 67], вне его одержимости Понтием Пилатом, вне его диалога с самим собой — мастером — о нем и сказать-то нечего. Пережив на пороге своего преображения сильнейшее душевное потрясение, продемонстрировав «эксцентрическое поведение, неуместные речи» и прочие «нарушения общепринятого», он разбивает оковы ложной нормы, «пробивает брешь в незбылемом, нормальном» ходе вещей и обретает новое жизненное пространство, в котором еще менее, чем в камерке Раскольникова, можно жить биографической жизнью, — «здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться» [Там же, с. 157, 229]. Именно это и происходит с Иваном Бездомным в клинике Стравинского, где он умирает как дежурный стихоплет и одновременно возрождается, исторгая из потайных глубин разбуженной потрясением души не только продолжение романа, но и нового себя — мастера. Беспринципный литературный поденщик и мастер здесь выступают не как непримиримые антагонисты, а как контрастные грани одного и того же карнавального образа, в котором «противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга» [Там же, с. 238], противоположности соотносятся как обманчивая внешность и опровергающее, развенчивающее ее содержание. Герой, который поначалу кажется человеком пустячным, отвергаемым и презираемым автором, оборачивается со-автором, сочинителем и романа в романе, и своей собственной судьбы. Высвобожденная из плена собственного невежества и редакторского диктата творческая энергия Бездомного — «изобразительная сила таланта»! — является одновременно и предметом изображения, и источником романного сюжета (см. подробно: [24]).

При этом так же, как и герой Достоевского, Иван Бездомный окружен целым сонмом двойников. Главный из них, прямой результат «раздвоения Ивана» (так и называется глава XI, в конце которой появляется незнакомец), — мастер, на материале судьбы которого во сне, выводящем на поверхность подсознательные желания и страхи незадачливого пролетарского поэта, проигрывается и вымечтанная втайне романтическая

любовь, и свободный творческий полет, и неминуемое возмездие за него. Свое положение относительно «первоисточника» таинственный незнакомец вполне мог бы определить словами карамазовского черта: «Я хоть и твоя галлюцинация, но, как в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар, и больше ничего» [15, с. 74]. Оба получают определение «гость», однако «гость» героя Достоевского, по собственному его признанию, — воплощение худшего в Карамазове, «самых гадких и глупых» его мыслей и чувств [Там же, с. 72], а Иванушкин «лунный гость» — не кошмарное, а желанное откровение, обнажение лучшего, сокровенного и вместе с тем — уязвимого, жалкого, что скрыто не только от посторонних глаз, но не до конца известно и самому носителю этого тайного потенциала.

Из «реальных» лиц самым очевидным двойником, даже близнецом начального, бездумного и бесшабашного Ивана Бездомного является поэт Рюхин, который демонстрирует беспросветно-бездарный вариант Ивановой судьбы. Финальный, излечившийся от «галлюцинаций» Иван Николаевич Понырев «всё знает и понимает», научно объясняет свою зависимость от луны тем, что «в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров», и разительно напоминает «давно позабытого всеми», но словно воскресшего в нем Михаила Александровича Берлиоза, который тоже «всё знал» — за что и поплатился головой. Профессор, к счастью, не властен над собственным подсознанием и, будучи в «здравом» уме, не помнит о рецидивах своей «болезни», которой навсегда заражен и его комический двойник, юмористический перевертыш Николай Иванович. «Жертва луны», как и наблюдающий за ним тайком Иван Николаевич, бывший «боров», оказался подвержен тем же «фантазиям» и теперь ежегодно, в весеннее полнолуние, он мечтательно смотрит ввысь и «бесплодно шарит руками в воздухе», словно пытаясь поймать свою ускользнувшую Венеру. Точно так же на ощупь «шарит руками в воздухе» Иван Николаевич Понырев, влекомый по следам загадочных событий, тайна которых является ему лишь во сне.

В этих «снах» есть у Бездомного еще два двойника, с которыми он связан незримыми, но прочными нитями. Он так же неприкаян и одинок, как Иешуа и Воланд. Все трое, с точки зрения примитивной житейской логики, — сумасшедшие, хотя прозревшие носители этой логики тотчас после прозрения сознают нелепость своих обвинений. Все трое — носители правды, которая по разным причинам неудобна или негодна окружающим.

Воланд открывает непутевому поэту истину о «главном лице» его поэмы, за живописание которого тот так легкомысленно взялся, к тому же дьявол срывает драпировочные покровы с уродливой и лживой действительности. Образ Воланда создан под очевидным воздействием образа карамазовского черта, сентенцию которого — «Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости» [15, с. 82] — он повторяет на свой лад: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами». Предлагаемая трактовка образа Бездомного позволяет объяснить смысл появления Воланда не как акт возмездия и справедливости, тем более что после его исчезновения всё остается, как было, т. е. справедливости не было и нет, а вполне традиционно — с целью «соблазнения» художника и дарования ему творческой свободы.

Иешуа, как и князь Мышкин, — носитель истины в ее первозданном, непорочном, наивном, с точки зрения обыденного земного опыта, состоянии: «Правду говорить легко и приятно». Как и в романе «Идиот», в «Мастере и Маргарите» истина предъявляется лично («...главное не в формуле, а в достигнутой личности», — утверждал Достоевский [14, с. 193]), не рациональными свидетельствами или мистическими знаками, а самим героем.

Опираясь на художественный опыт предшественника, Булгаков словно делает возвратный ход, т. е. с учетом Мышкина и героя Ренана реконструирует образ Иисуса в его земной, человеческой, первичной ипостаси — потому и имя его — *Иешуа*, а не пришедшее в русский язык через греческих посредников *Иисус*. Иешуа, как и Мышкин, «заговаривает» своего собеседника, который поначалу относится к нему даже не скептически, как Епанчины и их камердинер к князю, а враждебно и совершенно не склонен слушать сторонние речи, желая лишь получить ответы на поставленные обвинением вопросы. Но — так же, как Мышкин, и в гораздо более безнадежном случае — Иешуа переламинает ситуацию и заставляет себя слушать и слышать. Оба они — «идиоты», причем Пилат пытается именно статусом сумасшедшего защитить Иешуа от беспощадной реальности, и хотя в случае с «философом» это не срабатывает, ибо судьба его решена в другой инстанции, правильность намерения подтверждается судьбой Бездомного, для которого клиника *Стравинского* становится спасительной *Кесарией Стратоновой* (начальные созвучия слов отнюдь не случайны), где в фантазийно-достоверном сне ему и является мастер.

Развивая параллель «Идиот» — «Мастер и Маргарита», отметим, что роман-трагедия Достоевского и роман-фантазмагория Булгакова

в финале сходятся в одной точке: обе книги о том, что у *иного* от этой картины, от этой жизни, от этого всеобщего вранья и вечной несправедливости *может вера пропасть*, но случится ли это, во многом зависит не от внешних обстоятельств и даже не от высшей инстанции, а от самого человека, который если не всем распорядом на земле, то жизнью своею все-таки в немалой степени управляет.

Если говорить о жанровой преемственности романа Булгакова относительно романа Достоевского, то и тот и другой может быть определен как созданный в рамках карнавальной традиции *роман-эксперимент*, в котором идеи и герои ставятся в «специальные», исключительные, невероятные с точки зрения обыденности обстоятельства испытания.

Возвращаясь к носителям правды в «Мастере и Маргарите», подчеркнем, что правда Воланда и правда Иешуа в самом романе адресованы Ивану Бездомному, которому правда дана как откровение о себе самом и о том, что *Иисус существовал, а Достоевский (художник) бессмертен*.

Как уже сказано, главный ключ к эстетическому взаимодействию Булгакова с Достоевским в романе «Мастер и Маргарита» — это образ Ивана Бездомного. Финальный Иван Николаевич похож на ларчик с секретом, в котором спрятались, упаковались и в свернутом виде, словно в дремлющем до поры до времени состоянии, живут мотивы и образы разыгравшегося перед читателем романного действа. «Сотрудник института истории («Я — историк», — рекомендуется Воланд; историком был и мастер) и философии» (скрытая отсылка к разговору о Канте, которого первоначальный Иван порывался спровадить «в Соловки»), «профессор» (одно из определений Воланда и звание главврача скорбной больницы), «бывший поэт», бывший Бездомный, Иван Николаевич Поньрев вмещает в себя и бесплодный рационализм Берлиоза, и несостоявшуюся земную судьбу тяжелобольного мастера, при котором неотлучно состоит его верная возлюбленная, но главное — в таинственных глубинах его сознания живут «возвышенные и счастливые сны», где длится в вечности выстраданный Понтием Пилатом разговор с казненным пленником, где в кипении лунного света являются ему Мастер и Маргарита.

В отличие от героев Достоевского, Бездомный — не идеолог, а творец. И если двойники героев Достоевского были призваны прежде всего по-другому осветить мысль, иначе преломить идею, которой одержим главный герой-идеолог, то двойники Бездомного — варианты судьбы, сюжетные вариации, ручейки, растекающиеся в разные стороны не столько в поисках ответа на некий неразрешимый вопрос, сколько как

воплощение многообразия, неисчерпаемости и полноты жизненного сюжета, ставшего материалом искусства.

Едва ли не во всех произведениях Булгакова есть следы Достоевского, но именно в последнем из них, в «закатном романе», художественный опыт Достоевского, *творческий его метод* (А. Долинин) аккумулируется в блистательную эстетическую игру, исполненную глубочайшего смысла, а сам Достоевский становится символом художественного гения, неподвластного времени.

Булгаков наследовал не Достоевскому-идеологу, а Достоевскому-художнику, и в этом им руководила художественная интуиция, безошибочно подсказывавшая, в чем именно состоит бессмертие Достоевского и на каких путях оно создается.

- 
1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
  2. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916.
  3. Берзер А. Возвращение Мастера // Новый мир. 1967. № 9. С. 259–264.
  4. Булгаков М. А. Избр. произв. : в 2 т. Киев, 1989. Т. 1 : Белая гвардия.
  5. Там же. Т. 2 : Мастер и Маргарита.
  6. Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.
  7. Булгаков С. Н. На пиру богов // Христианский социализм. С. Н. Булгаков. Новосибирск, 1991. С. 331–340.
  8. Булгакова Е. Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.
  9. Варламов А. Михаил Булгаков. М., 2008.
  10. Волгин И. Последний год Достоевского: Исторические записки. М., 1986.
  11. Гаврюшин Н. Литостротон, или Мастер без Маргариты [Электрон. ресурс] // Подъем. № 1. URL: <http://www.hrono.ru/text/podyem/litos.html>
  12. Гапоненков А. А. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: жанровое своеобразие романа. Саратов, 1997.
  13. Достоевский: материалы и исследования. Л., 1935.
  14. Достоевский Ф. М. Бесы // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 11.
  15. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Там же. 1976. Т. 15.
  16. Достоевский Ф. М. Идиот // Там же. 1973. Т. 8.
  17. Достоевский Ф. М. Подросток // Там же. 1975. Т. 13.
  18. Жолковский А. К. О Смердякове: (К проблеме «Булгаков и Достоевский») // Лотмановский сборник / ред.-сост. Е. В. Пермяков. М., 1995. Вып. 1. С. 567–580.
  19. Земская Е. А. Из семейного архива: материалы из собрания Н. А. Булгаковой-Земской // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 41–92.
  20. Йованович М. Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004.

21. Клейман Р. Я. Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский : материалы и исслед. Л., 1991. Вып. 9. С. 224–230.

22. Лакин В. Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 7–38.

23. Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». Пермь, 2001.

24. Ребель Г. М. Творческая перекличка двух Булгаковых: сопоставительный анализ романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» и сочинения С. Н. Булгакова «На пиру богов (Pro и contra): Современные диалоги» // Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-литературный контекст : материалы межвуз. конф. памяти И. А. Смирнова. Пермь, 2002. С. 49–66.

25. Смирнов Ю. М. Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...». СПб., 1993. С. 139–146.

26. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1953. Т. 48–49.

27. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

28. Юрьева О. Образ «русского семейства» в творчестве Ф. М. Достоевского и в русской литературе начала XX века // Достоевский и XX век. М., 2007. Т. 1. С. 536–559.

**М. Фрайзер**

*Нью-Йорк, США*

## **Экранизация Достоевского: «Карманник» Брессона**

Параллели между фильмом Роберта Брессона *Карманник* (1959) и романом Достоевского *Преступление и наказание* (1866) поразительны, особенно на уровне сюжета. Хотя Брессон преобразовывает убийство Раскольникова в карманную кражу Мишеля, фильм оставляет нетронутой теорию о необыкновенном человеке, имеющем право на совершение преступления. Мы также узнаем и Разумихина: Жак пытается помочь Мишелю, хотя в дальнейшем его оболечение Жанны, а затем отказ от нее представляют собой значительный отход от русского оригинала. Жанна, с ее отношением к матери Мишеля и к Жаку, а также ее «падением»